

## Vittorio Sereni, la prosa e le sue soglie

Valentina Tibaldo

Publicato: 24 gennaio 2021

### Abstract

In the 1960s, Vittorio Sereni publishes not only his third and most important poetic collection, *Gli strumenti umani*, but also one of his greatest prose pieces, *L'opzione*. The short story first appeared in a journal but was promptly included in a volume, together with some 'attachments' among which the poem *La piet  ingiusta*. Fifteen years later, the two texts, in prose and verse, were republished under the title of *Il sabato tedesco*, together with the eponymous short story considered by Sereni a follow-up of *L'opzione*. He therefore recommends reading these texts together. However, when he plans to collect the whole of his narrative pieces, not only does he omit the poem, but he also interposes a third short story, *Ventisei*, between *L'opzione* and *Il sabato tedesco*. This article will explore modifications and adjustments as well as internal references and quotations in order to shed light on Sereni's attitude towards literary genres. In particular, it will investigate whether the geography of texts, the problem of placement and borders, can reveal something about the relationship between prose and poetry in Sereni's work.

Alla met  degli anni Sessanta, Vittorio Sereni non solo licenzia la sua terza e maggiore raccolta poetica, *Gli strumenti umani* ma pubblica anche uno dei suoi testi in prosa pi  riusciti, *L'opzione*. Il racconto esce in rivista ma   subito raccolto in volume, assieme ad alcuni 'allegati' tra cui la poesia *La piet  ingiusta*. Il testo in prosa e quello in versi sono poi ripresi quindici anni pi  tardi nel *Sabato tedesco*, dove sono seguiti dall'omonimo racconto che Sereni considera una sorta di continuazione dell'*Opzione* e che raccomanda, quindi, di leggere assieme. Quando, per , progetta di raccogliere i suoi scritti narrativi, non solo esclude la poesia ma interpone tra le due 'parti', un terzo racconto, *Ventisei*. Spostamenti e riconfigurazioni, cos  come richiami interni e riprese testuali, sono letti in questo articolo in relazione al problema dei generi letterari. In particolare, ci si chiede se la geografia dei testi, il problema della loro collocazione e dei loro confini, possa dirci qualcosa del mutare del rapporto tra prosa e poesia nell'opera di Sereni.

**Parole chiave:** prosa; poesia; «Opzione»; «Piet  ingiusta»; «Sabato tedesco».

**Nota.** Questo contributo   la rielaborazione di un intervento tenuto durante la giornata di studi *Alle soglie del racconto. Nei dintorni della narrativa breve italiana*, svoltasi all'Universit  degli Studi di Bergamo il 10 aprile 2019, a cura di Nunzia Palmieri, Giacomo Raccis e Damiano Sinfonico.

**Valentina Tibaldo:** University of Oxford  
✉ [valentina.tibaldo@st-hughs.ox.ac.uk](mailto:valentina.tibaldo@st-hughs.ox.ac.uk)

Copyright   2021 Valentina Tibaldo  
The text in this work is licensed under Creative Commons BY-SA License.  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Se per sfuggire alla sua angosciante e opprimente quotidianità, il protagonista di una celebre novella di Pirandello<sup>1</sup> si fosse rivolto non alle carte geografiche ma allo studio dei generi letterari, si sarebbe trovato di fronte un panorama non meno variegato. Avrebbe potuto associare moglie e figli non ad un paese ma ad una forma letteraria e rispondere alle loro richieste non elencando i fiumi della Lapponia ma dilungandosi sul ditirambo. E nelle sue ricerche sarebbe emerso, cruciale come per la geografia, il problema dei limiti e dei confini: non solo dei confini di genere ma, a volte, dei limiti fisici dei testi. Talvolta, infatti, la messa in discussione delle forme letterarie inizia dai margini del testo che, erosi, diventano fluidi, frastagliati, incerti. È il caso, ad esempio, di Gozzano in cui l'apertura della forma chiusa per eccellenza, la lirica, si accompagna ad una buona dose di puntini di sospensione, anche al 'termine' dei componimenti; e puntini, trattini, lineette sono parte integrante della grammatica poetica novecentesca e attuale, a manifestare l'indicibilità o l'incertezza non solo dell'io e del mondo ma della forma stessa della poesia. In conclusione al suo studio sulla trama, Peter Books avvisa il lettore che, rispetto agli esempi discussi nel libro, le cose cambiano sensibilmente nei romanzi contemporanei, quelli scritti «roughly in the period that carries the questionable label of 'postmodernist'»: <sup>2</sup> le storie, infatti, non finiscono, le trame si perdono. Gli stessi libri possono essere abbandonati, a volte in coincidenza con forme sperimentali o ibride: è il caso del romanzo-saggio, *Der Mann ohne Eigenschaften*, di Musil o dei romanzi di Beckett, *Molloy* e *Malone meurt*. Ma esempi di testualità frastagliata sono anche *Dubliners* di Joyce, *In Our Time* di Hemingway o *Go Down Moses* di Faulkner, ovvero quelli che nel dibattito anglosassone vengono chiamati «short story cycle»,<sup>3</sup> «short story sequence»<sup>4</sup> o «short story composite»,<sup>5</sup> raccolte di racconti in cui luoghi o personaggi si ripetono, dilatando i rigidi confini della forma breve.

Anche Vittorio Sereni sembra dubitare della compiutezza del suo primo testo propriamente narrativo, *L'opzione*. Nel 1964 lo pubblica sulla rivista «Questo e altro»<sup>6</sup> ma, subito, lo raccoglie in volume<sup>7</sup> assieme ad alcuni 'allegati': una chiosa del titolo,<sup>8</sup> un frammento «da uno stampato illustrativo plurilingue di un albergo di xxx»<sup>9</sup> e la poesia *La pietà ingiusta*, inclusa

<sup>1</sup> L. Pirandello, *Rimedio: la geografia*, in *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, vol. I, Milano, Mondadori, 1999, pp. 205-213.

<sup>2</sup> P. Brookes, *Reading for the Plot. Design and Intention in Literature*, Cambridge (MA)-London, Harvard University Press, 1992, p. 313.

<sup>3</sup> F. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre*, The Hague, Mouton, 1971.

<sup>4</sup> R. Luscher, *The Short Story Sequence: An Open Book*, in S. Lohafer e J. E. Clarey (ed.), *Short Story. Theory at a Crossroads*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1989, pp. 148-167.

<sup>5</sup> R. Lundén, *The United Stories of America. Studies in the Short Story Composite*, Amsterdam, Rodopi, 1999.

<sup>6</sup> V. Sereni, *L'opzione*, «Questo e altro», 1964, n. 8, pp. 33-45.

<sup>7</sup> V. Sereni, *L'opzione e allegati*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1964.

<sup>8</sup> «Dicesi 'opzione' l'accordo pre-contrattuale per la costituzione fra due parti di un rapporto giuridico avente quale oggetto la trasmissione dall'una all'altra dei diritti di pubblicazione e utilizzazione di un'opera d'ingegno, con effetto per la parte cedente di vincolo irrevocabile per la durata del tempo stabilito, e con facoltà per l'altra di accettazione o di rinunzia», *ivi*, p. 9.

<sup>9</sup> «Vous pénétrez dans le grand hall par l'imposante entrée avec ses portes de verre... et déjà le personnel attentif vous entoure», *ivi*, p. 59.

l'anno seguente negli *Strumenti umani*. Quindici anni più tardi il paratesto in prosa è espunto nella nuova edizione e all'*Opzione* e *La pietà ingiusta* segue il racconto *Il sabato tedesco* che, ultima ala del trittico, gli fornisce anche il titolo.<sup>10</sup> I dubbi di Sereni, tuttavia, non sembrano del tutto dissipati se, tra le sue carte, Giulia Raboni ha letto il progetto di un volume di testi narrativi in cui non solo mancherebbe la poesia, ma *L'opzione* e *Il sabato* sarebbero separati da un altro, bellissimo, racconto, *Ventisei*.<sup>11</sup> L'interpretazione di un testo è certamente influenzata dal suo contesto, dall'eco prodotta da ciò che lo precede e segue e l'arte di Sereni di arrangiare i componimenti fino a creare veri e propri libri di poesia è stata lungamente studiata;<sup>12</sup> accostamenti e spostamenti, però, possono anche rivelare qualcosa di una mutata visione dello scrivere e delle sue forme, se si legge la questione dei generi letterari anche come un problema spaziale che ha a che fare con la collocazione degli scritti e coi loro confini fisici.

Prima di tutto, però, viene da chiedersi: perché un poeta decide di scrivere in prosa? Che cosa può attirarlo, ad esempio, in un racconto? Si tratta, in fondo, di una forma breve come la poesia, che invita alla concentrazione, procede per levare e allude ad un sistema di connessioni e rapporti che toccherà al lettore dipanare: Cortázar dice del racconto che è come il «seme in cui sta dormendo l'albero gigantesco. Quell'albero crescerà in noi, farà ombra nella nostra memoria»,<sup>13</sup> ma anche Emily Dickinson immagina i poeti intenti ad accendere piccole lampade e poi sparire.<sup>14</sup> Per Cortázar, però, il punto è lavorare dall'interno all'esterno, «come se il narratore, soggiogato dalla forma che assume, si muovesse implicitamente in essa e la portasse alla sua estrema tensione, cosa che fa, appunto, la perfezione della forma sferica».<sup>15</sup> Sereni sembra interessato proprio a questo germogliare della situazione narrativa, al suo espandersi fino al punto di massima tensione. Ci vuole un po' per calarsi nel dialogo privo di cornice dell'*Opzione* in cui sentiamo una voce che discute con una collega le vicende della Fiera di Francoforte a cui entrambi partecipano; ma dopo poche pagine ci si trova immersi in un meccanismo davvero ben congeniato. Il rivolgersi del narratore ad un tu, a cui racconta aneddoti, chiede conferma delle proprie impressioni, pone delle domande, muove dei rimproveri, da un lato disorienta: la storia non è pensata per noi che la leggiamo, che dobbiamo ricostruirla da un discorso fatto a qualcun altro e ci pone a volte nell'impossibilità di decifrare i riferimenti deittici. D'altro lato, però, questa struttura, così inusuale e impegnativa per il lettore, è anche coinvolgente: ogni volta che un tu è interpellato, non si può evitare di sentirsi chiamati in causa. Sereni sfrutta, poi, anche risorse narrative più tradizionali. *L'opzione* è infatti una detective story del tipo che Todorov ha chiamato *roman à suspense*: siamo, cioè, proiettati nel mezzo dell'indagine e il protagonista deve tanto scoprire cos'è successo quanto seguirne gli sviluppi e prendere delle decisioni.<sup>16</sup> La tensione che si percepisce è notevole soprattutto se si considera che il testo è

<sup>10</sup> V. Sereni, *Il sabato tedesco*, Milano, il saggiatore, 1980.

<sup>11</sup> Si veda a questo proposito V. Sereni, *La tentazione della prosa*, a cura di G. Raboni, Milano, Mondadori, 1998.

<sup>12</sup> Si veda in particolare N. Scaffai, *Il lavoro del poeta. Montale, Sereni, Caproni*, Roma, Carocci, 2015.

<sup>13</sup> J. Cortázar, *Del racconto breve e dintorni*, in *Bestiario*, a cura di E. Franco, tradd. it. di F. Nicoletti Rossini, V. Martinetto, Torino, Einaudi, 1999, p. 137.

<sup>14</sup> La celebre poesia, *The Poets light but Lamps*, ha più a che fare con l'idea di posterità ma si può anche pensare che i lettori oltre che custodi della memoria possano anche contribuirne al significato.

<sup>15</sup> J. Cortázar, *Alcuni aspetti del racconto*, in *Bestiario*, cit., pp. 122-23.

<sup>16</sup> T. Todorov, *Typologie du roman policier*, in *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, pp. 55-65.

permeato da un mistero minimo, molto lontano da quelli che animano i grandi classici del genere analizzati da Todorov: chi racconta, infatti, cerca l'affare della fiera, il libro più importante e interessante, deve individuarlo e aggiudicarselo, localizzarlo e concludere.

Sereni lavora, dunque, strettamente dall'interno: sia la forma della *detection* sia la *narration intercalée*<sup>17</sup> immergono il protagonista nel mondo narrato senza che possa mai innalzarsi sopra il livello delle cose; eppure, *L'Opzione* non raggiunge la perfezione della sfera a cui invitava Cortázar. E questo non dipende tanto dal fatto che l'unico libro su cui il narratore riesce a mettere le mani è perfettamente bianco, quanto che nulla, non uno dei vari incontri o delle diverse ipotesi, può costituire una forma di scioglimento. Il racconto oscilla tra l'ossessione per l'affare che diviene l'unica lente attraverso cui il protagonista legge quello che gli succede e momenti in cui si fa acuto il sospetto che l'impalcatura non regga e si rincorra, in fondo, un'illusione: tra queste due estremità la storia si dilata, viene rilanciata, sembra sempre sul punto di finire. L'acme del testo potrebbe essere l'incontro con «la bionda», figura sfuggente a cui il protagonista attribuisce una migliore conoscenza del mondo della Fiera, e il conseguente ritrovamento della maquette «assolutamente bianca, a parte la copertina in finto cuoio, ma senza titolo, non parliamo di testo o illustrazioni, bianco nient'altro che bianco, un bianco abbagliante, non il minimo indizio o indicazione...». La fine potrebbe, allora, coincidere con la rinuncia del narratore a decifrare il mistero che ha inseguito fino a quel momento: «se poi io fossi uno scrittore, metti Marcel o uno come lui, o lei supponesse in me velleità del genere, tutto questo potrebbe anche avere un senso, un senso positivo, risultare un gesto simpatico, aperto, una sfida se vuoi – o anche un'esortazione affettuosa, un augurio... ma non essendo io, sai cosa intendo, niente altro che un editorial-letterato, lascio a te l'interpretazione».

E, infatti, dopo aver riferito di una telefonata avvenuta qualche ora dopo l'incontro, il protagonista ancora più confuso sbotta, «non parliamone più».<sup>18</sup> Eppure, il testo continua, la stupenda giornata ricorda quella di un precedente incontro con «la bionda», ed è tutto un «ma perché parlarne ancora», «ma che cosa avevo da dire, ah sì, te lo dico e poi davvero non ne parlo più»,<sup>19</sup> «ma prima di arrivare all'aeroporto voglio dirti ancora un'immaginazione, o meglio un'ipotesi che ho fatto a conclusione di questa settimana».<sup>20</sup> Il racconto potrebbe allora arrestarsi su quest'ultima supposizione, che è quasi un moto di speranza: «il libro c'è, completo dalla prima all'ultima pagina, con scritto per intero quello che *realmente* accadrà nei prossimi dieci anni [...] a quest'ora qualcuno...»; la fantasticheria viene, invece, lasciata in sospeso e al suo posto troviamo un brano in corsivo che, in terza persona, descrive «il primo apparecchio dell'operazione Big Lift o Grande passaggio»<sup>21</sup> comparire nel cielo della città. A portare un po' d'ordine interviene, *deus ex machina*, un'altra voce narrante che ci mostra l'autore del fram-

<sup>17</sup> G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 230. Si veda su questo L. Lenzini, *Le distanze dalla prosa: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, in *Interazioni. Tra poesia e romanzo: Gozzano, Giudici, Sereni, Bassani, Bertolucci*, Trento, Temi, 1998, p. 115.

<sup>18</sup> V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 185.

<sup>19</sup> Ivi, p. 186.

<sup>20</sup> Ivi, p. 187.

<sup>21</sup> Ivi, p. 188.

mento in corsivo fermarsi a riflettere su quanto scritto. Se questo è il qualcuno su cui fantasticava l'«editorial-letterato» e il brano è parte del libro inseguito per tutto il testo, possiamo sperare che sia giunto il momento dello scioglimento? Ovviamente no, il narratore onnisciente rivela che anche l'autore del libro è stretto in un'impasse: «per lui il conto alla rovescia si chiudeva appunto in quella mattina, nel momento in cui il primo aereo dell'operazione Big Lift spuntava all'orizzonte. A partire da quello doveva scattare una serie vertiginosa di spaccati dell'esistenza, un minuto l'uno non più, visto che un istante è davvero troppo poco». Lo scrittore è vicino al punto in cui il nodo dovrebbe sciogliersi, la scrittura proliferare, peccato, continua il narratore, che il meccanismo sia inceppato e come per Dedalo che cerca, invano, di raffigurare la sorte di Icaro, l'unica conclusione possibile è il «*cecidere manus*».<sup>22</sup>

Non c'è, dunque, nell'*Opzione* un finale che risolva il testo, che ci permetta di riconsiderarlo e di renderne conto in maniera compiuta; i vari filoni che lo percorrono rimangono irrisolti e si può solo seguirli, vedendo dove portano. Ad esempio, il mistero che permea il racconto progressivamente da questione spaziale si fa problema temporale. Il libro che si cerca in tutti i modi di individuare e di localizzare è il libro del futuro, quello che dirà cosa succederà nei prossimi dieci anni; la ricerca, poi, avviene nel contesto di una fiera in una città tedesca, dove i padiglioni, splendenti in acciaio e vetro, nascondono la rimozione del passato recente, la carne e le macerie della Seconda guerra mondiale. Ma il tempo verbale più notevole è il presente che ci dà il senso di quanto il narratore sia calato all'interno del suo racconto, al punto che mondo e discorso sembrano essere coestensivi. Eppure, è proprio qui, al grado di maggior tensione che la sfera si rompe: raramente, infatti, il presente è il cosiddetto «immediato o riportivo» in cui descriviamo quello che stiamo facendo, è, più spesso, il presente del dialogo con il tu, delle riflessioni condivise con l'interlocutrice o della narrazione di fatti appena accaduti, un presente così detto di «passato recente» o «presente narrativo»; è, insomma, non il presente dell'azione ma del discorso. Il protagonista dell'*Opzione* si muove tra hotel, padiglioni, ricevimenti, serate, ma è uno spostarsi improduttivo, in cui il centro è continuamente sfiorato e mai raggiunto e l'unico vero risultato è il protrarsi della narrazione stessa. Nell'ultima dislocazione spaziale, quando ci troviamo ad osservare lo scrittore che si ferma un istante, scopriamo che anche lui si dibatte sulle medesime questioni: aspira, infatti, a «formare piuttosto che a esprimere o rappresentare, ossessionato com'era dalla circolarità e simultaneità dei gesti, grossi e piccoli, dell'esistenza» e vorrebbe, per questo, disporre di un «punteruolo speciale, e in più un aggeggio da saldatura autogena».<sup>23</sup> La simultaneità di esistenza e scrittura si lega anche in questo caso alla continuità di passato e presente; lo scrittore, però, ci avverte la voce fuori campo, sbaglia a immaginare questa continuità come un problema meccanico: «la saldatura di un attimo all'altro», infatti, non è sufficiente, bisogna che tutte le dimensioni temporali convergano per il tramite dell'esperienza, che il passato nutra il presente e renda possibile il futuro:

<sup>22</sup> Ivi, p. 189.

<sup>23</sup> Ivi, p. 188.

«occorre che l'attimo seguente nasca da te, non da quello in cui sei seduto...».<sup>24</sup> Non basta semplicemente scrivere, occorre che la scrittura sappia creare, e se questo non avviene, meglio lasciar cadere la penna.

Alla fine dell'*Opzione* quello che emerge non è tanto la problematicità di questo o quel genere letterario, ma della scrittura stessa: ad essere sospettato di insufficienza o inconsistenza è quello che uno scrittore fa ogni giorno, per professione o vocazione. Nessuna forma può, dunque, essere un rifugio, ma tutte devono affrontare la stessa spinosa questione, fornendo ognuna il proprio punto di vista. E se non si perviene ad una risposta sensata, si può sempre smettere di provare; il *cedere manus* ci ricorda che per Sereni scrivere è accessorio, non può mai autogiustificarsi: accanto alla via della prosa e della poesia si apre sempre per lui quella, insidiosa, del silenzio.<sup>25</sup> Ma dove porta, invece, la poesia? Diversi componimenti degli *Strumenti umani* risuonano con i problemi sollevati dall'*Opzione* e alcuni si svolgono nello stesso universo della Fiera. *Nel vero anno zero*, ad esempio, ruota attorno a Sachsenhausen che, come spiega una nota, «è il nome di un quartiere di Francoforte sul Meno; ma anche di una località a una ventina di chilometri da Berlino nella quale, già nel '33, fu allestito il primo campo di concentramento nazista». Qualcuno chiede al poeta se ci sia mai stato, se abbia mangiato il «ginocchio di porco»; «cosa c'è di strano?», domanda l'interlocutore:

Ma quante Sachsenhausen in Germania, quante case.  
Dei Sassoni, dice rassicurante  
caso mai svicolasse tra le nebbie  
un'ombra di recluso nel suo gabbano.  
No non c'ero mai stato in Sachsenhausen.<sup>26</sup>

Anche nell'*Opzione* conversazioni ordinarie tra «uomini in maniche di camicia» aprono squarci sul passato concentrazionario: «per favore apra la finestra, questa non è una stanza, è una camera a gas (be', perché mi dà di gomito, non ho detto niente di male, ah già, e va bene peggio per lui, mica le ho inventate io, ma no! cosa? cosa dice? quell'altro? mi dispiace veramente, ma chissà, magari lui gradisce che qualcuno dia prova di buona memoria davanti a quel brutto grugno che fa tanto il difficile)».<sup>27</sup>

Prosa e poesia condividono non solo temi e situazioni ma anche stilemi. Così, ogni volta che vengono in qualche modo rievocate le stragi naziste, scatta un'obiezione, un moto di difesa.<sup>28</sup> Nel caso del brano appena citato, il tentativo di autogiustificazione è grottesco nel definirsi un esempio di «buona memoria» e l'interlocutore di *Nel vero anno zero* compie un'analogia,

<sup>24</sup> Ivi, p. 189.

<sup>25</sup> Si veda a questo proposito l'introduzione di G. Raboni, in V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., pp. IX-XXVIII.

<sup>26</sup> V. Sereni, *Poesie*, ed. critica a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 176.

<sup>27</sup> V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 175.

<sup>28</sup> Si veda a questo proposito anche *Amsterdam* (V. Sereni, *Poesie*, cit., p. 172): «Disse più tardi il mio compagno: quella | di Anna Frank non dev'essere, non è | privilegiata memoria. Ce ne furono tanti | che crollarono per sola fame | senza il tempo di scriverlo. | Lei, è vero, lo scrisse».

perniciosa, semplificazione nell'accostare la sofferenza dei soldati tedeschi a quella dei morti nei campi di concentramento:

E gli altri allora – mi legge nel pensiero –  
 quegli altri carponi fuori da Stalingrado  
 mummie di già soldati  
 dentro quel sole di sciagura fermo  
 sui loro anni aquilonari... dopo tanti anni  
 non è la stessa cosa?<sup>29</sup>

Se la scena descritta nell'*Opzione* verte più sull'assenza di tatto che, con uno degli argomenti più tipici, «mica le ho inventate io», lascia intravedere il rifiuto di fare i conti con il passato, i versi sono meno ironici e pongono una questione più sostanziale. L'obiezione è anche qui un classico del genere, «e gli altri allora [...] non è la stessa cosa?», un'equiparazione che ha il solo scopo di obliterare la storia e nel finale della poesia l'io ne prende le distanze: «Tutto ingoiano le nuove belve, tutto – | si mangiano cuore e memoria queste belve onnivore». <sup>30</sup> È un argomento pretestuoso come quello avanzato in prosa eppure assume un suo spessore perché risuona con un dubbio dello stesso poeta («mi legge nel pensiero»), dubbio a cui è dedicata la poesia che negli *Strumenti umani* precede questa, la *Pietà ingiusta*. Si tratta di un altro testo intimamente legato all'universo dell'*Opzione*, in cui è resa esplicita non solo la cornice commerciale in cui si svolge,<sup>31</sup> ma lo stesso legame di nazismo e neocapitalismo. I primi versi, in francese, invitano il poeta a non creare problemi, a non ostacolare l'affare anche se il contraente è stato un membro delle SS:

Ecco in cosa erano  
 forza e calma sospette  
 l'abnegazione nel lavoro, la  
 cura del particolare, la serietà  
 a ogni costo, fino in fondo...

Non solo, dunque, persone compromesse col regime si muovono con disinvoltura nel mondo degli affari del dopoguerra, ma lo fanno grazie alle stesse qualità apprezzate dall'apparato nazista: è solamente lo zelo ad essere equivoco, l'intensità ad essere ambigua. Sereni ora «comincia a capire» e la continuità tra passato e presente incarnata dal suo commensale si materializza ovunque attorno a lui: «mani | sulla tavola, armi (chi le avesse) | al guardaroba»; «benché non ci siano orripilanti cataste sulla tavola né sotto | – ma in cucina, chi può dirlo?». Affiorano anche le immagini dei crimini nazisti, le «dotte manipolazioni di cui furono capaci», le «nubi

<sup>29</sup> Ivi, p. 176.

<sup>30</sup> Ivi.

<sup>31</sup> Sereni, in seguito, tornerà sull'episodio alla base di *Nel vero anno zero* nella prosa *La nemesi* in cui l'ambientazione non solo a Francoforte ma nel contesto della fiera è resa esplicita dalla presenza di Carlo Fruttero (V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., pp. 113-114).

d'anime | esalanti–esulanti da camini»,<sup>32</sup> ma nel flusso si insinua anche il pensiero dei soldati tedeschi:

Incredibile – dirò più tardi – le visioni  
 immotivate che si hanno a volte  
 (e pazienza per queste  
 ma esserne coinvolti al di là del giudizio  
 fino al tenero, fino all'indebita pietà...):  
 le giubbe sbottonate della disfatta, un elmo  
 ruzzolante tra i crateri, sugli argini maciullati  
 facce su facce lungo un canale a ridosso di un muro  
 un reparto in sfacelo che si sbraca, se ne fotte  
 della resa con dignità, ma su tutte  
*quella* faccia d'infortunio, di gioventù in malora  
 con la sua vampa di dispetto di bocciato  
 di espulso dal futuro  
 nell'ora già densa della campagna  
 verso l'estate che verrà...

Non è propriamente un'obiezione come quella di *Nel vero anno zero* perché la rappresentazione dei soldati è preceduta dal giudizio dato a posteriori («incredibile – dirò più tardi –») ed è subito qualificata in senso negativo: le visioni sono «immotivate», la pietà è «indebita». La cornice, però, non neutralizza del tutto la forza della raffigurazione dei vinti, in particolare di «*quella* faccia di infortunio» che evoca un tema molto sentito dal poeta, quello della guerra che priva della gioventù e del futuro. A differenza di Sereni, però, l'ex-soldato sembra essersi ripreso dal trauma della sconfitta, anche perché ha trovato una facile collocazione nel mondo commerciale: «e lui rimesso in sesto, risarcito di vent'anni d'amaro | bene potus et pransus arbitro dell'affare». Ma è anche «quel momento di pietà»<sup>33</sup> che contribuisce a risarcirlo, anche quell'attitudine è complice della firma che inevitabilmente arriva a conclusione del pasto.

Questa poesia ha molto in comune con *L'opzione*: il mondo degli affari e delle contrattazioni, la mescolanza di diverse lingue, il procedere affastellando immagini e pensieri più che strutturando il discorso per via sintattica. I versi partecipano del clima e dello stile del racconto, ma di tutti i filoni che lo attraversano ne scelgono uno, quello del legame di nazismo e società del dopoguerra. Una precisa ripresa testuale lega la poesia ad un passaggio della prosa in cui di nuovo si riflette sulla rimozione della storia, questa volta perché il protagonista si trova di fronte ad una sopravvissuta ai campi di concentramento, e non si tratta di una figura qualsiasi ma della collega a cui è rivolto tutto il testo. Il passato riemerge, ancora una volta, in conseguenza ad una banale battuta: commentando il fatto che, ad un ricevimento, qualcuno aveva fatto «dell'ironia sulla sua repentina trasformazione in numero, la stanza 1518», il narratore dice alla collega che aveva pensato a lei e a Marcel:

be', ho pensato alla faccia che avevi tu (*smettila di pensare che sei viva per caso, scivolata per caso fuori dall'orripilante catasta...*) alla faccia che avevi appena giù dall'aereo, davanti al controllo passaporti, al portabagagli, all'uomo del

<sup>32</sup> V. Sereni, *Poesie*, cit., p. 174.

<sup>33</sup> Ivi, p. 175.



taxi mandato dall'albergo. Perché due come voi, insomma voglio dire per voi ebrei (e lo vedi che si esita stupidamente, ancora, a dire questa parola come se fosse una parola o sconveniente o impropria o offensiva per chi ne è oggetto; come se ci si guardasse attorno con prudenza nel dirla, abbassando un poco la voce – e in realtà in questa tranquilla designazione c'è la vergogna, un'ombra di vergogna che non è altro che il ricordo di quando in essa stava una efferata discriminazione e si tollerava di vivere al riparo di quella, in combutta con quella) voglio dire che deve pur farvi una certa impressione il fatto di camminare liberamente in un paese dove per tanti anni non avreste potuto muovere un passo senza correre un pericolo mortale<sup>34</sup>

Più che materializzarsi accanto al poeta, il ricordo del nazi-fascismo spunta, qui, tra le pieghe del linguaggio: le orripilanti cataste non sono in cucina, ma nella parentetica in corsivo che increspa il fluire del discorso. Non c'è, poi, ombra di pietà in questo brano, il narratore registra la propria stupida esitazione nel dire ebrei, ma la vergogna nel constatare la propria complicità diventa subito rimprovero alle vittime di avere a loro volta dimenticato, blandite dal comfort del dopoguerra: «ma sono bastati pochi giorni, e lo vedi, tu stessa non ci badi più, si tratta di un pensiero già lontano, astratto persino, che nessun fremito o sussulto accompagna più – è bastato un po' di benessere». La loro stessa indifferenza è un'altra, radicale, testimonianza della pervasività del nazismo che si manifesta negli stessi luoghi e contesti a cui alludeva *La pietà ingiusta*; ora, però, «lo sfavillio delle tavole imbandite», i «ricevimenti, cocktail e banchetti», «l'urto del ghiaccio dentro i bicchieri, il tintinnare d'un brindisi...»<sup>35</sup> sono inermi, non rievocano nulla, non materializzano alcun ricordo.<sup>36</sup> Le poesie degli *Strumenti umani* sono tutte attraversate da ripensamenti, contrasti, opposizioni: Sereni non si sottrae alle proprie contraddizioni e mette in discussione persino uno dei sentimenti che più intimamente lo caratterizzano, la pietà. Il protagonista dell'*Opzione*, invece, non è dotato dello stesso spessore, registra ma non si fa coinvolgere dalla complessità del reale che si apre davanti a lui e proprio la mancata connessione tra scrittura ed esperienza è, nel finale del testo, una delle ragioni che inceppano il meccanismo creativo. Posta subito dopo la fine del racconto nell'edizione in volume, *La pietà ingiusta* sembra ritornare proprio su questo punto, mostrando quanto possa essere complesso mettere in gioco il proprio vissuto. Col procedere dell'*Opzione*, poi, il problema storico è via via inglobato nella questione più generale del rapporto tra passato e presente: nel finale, infatti, si parla del «passato prossimo» come del «gran nemico, ben più che il remoto» e «del tempo che manipola la realtà e dei suoi modi di manipolarla...»<sup>37</sup> leggere *La pietà*

<sup>34</sup> V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., pp. 173-174.

<sup>35</sup> Ivi, p. 174.

<sup>36</sup> Il punto di vista da cui viene affrontato il passato nazi-fascista è sempre dichiaratamente un punto di vista posteriore, di chi non ha partecipato – e per questo, secondo Mengaldo, Sereni «continua a rappresentarci tutti» (P.V. Mengaldo, *Ite-razione e specularità in Sereni*, in *La tradizione del Novecento. Prima serie*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 386) – ma l'intersezione di nazismo e mondo degli affari è raccontata anche da Primo Levi, sempre a partire da un problema linguistico. Nei *Sommersi e i salvati*, infatti, Levi spiega di essersi reso conto «solo molto più tardi, che il tedesco del Lager era una lingua a sé stante: per dirla appunto in tedesco, era *orts- und zeitgebunden*, legata al luogo ed al tempo» e racconta di aver usato l'espressione «Jetzt hauen wir ab» poco dopo la fine della guerra «per prendere congedo da alcuni educati funzionari della Bayer dopo un colloquio d'affari». Questi rimangono interdetti dal cambio di registro e Levi deve spiegare loro di non aver imparato il tedesco «a scuola, bensì in un Lager di nome Auschwitz; ne nacque un certo imbarazzo, ma, essendo io in veste di compratore, continuarono a trattarmi con cortesia». E poi aggiunge: «mi sono reso conto in seguito che anche la mia pronuncia è rozza, ma deliberatamente non ho cercato di ingentilirla; per lo stesso motivo non mi sono mai fatto asportare il tatuaggio dal braccio sinistro» (P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 73-74).

<sup>37</sup> V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 189.

*ingiusta* qualche pagina dopo ci ricorda, di nuovo, qual è questo passato prossimo e che significati possono avere le manipolazioni.<sup>38</sup> La natura complessa e contraddittoria della realtà che Sereni si trova a vivere e che non sa risolvere gli impedisce di racchiuderla nei confini stabili di un testo finito. Ha bisogno, invece, di una testualità diffusa in cui orientarsi per filoni, riprese e accostamenti, di una tecnica ad incastro che faccia emergere i diversi significati di ogni componimento, al di là dei limiti di genere: all'interno degli *Strumenti umani*, *La pietà ingiusta* forma una triade con *Amsterdam* e *Nel vero anno zero*, all'esterno, continua il discorso dell'*Opzione*.

Il movimento non è lineare e non va in una sola direzione, aggiungere un tassello vuol dire inevitabilmente guardarsi indietro e riconsiderare l'intero quadro. A sfogliare il volume *Il sabato tedesco*, così come è apparso nel 1980, i confini tra prosa e poesia appaiono molto meno netti, non solo perché *La pietà ingiusta* è promossa da allegato a tavola centrale del trittico, ma perché nel nuovo racconto vengono inseriti componimenti che poi leggeremo in *Stella variabile*. E non sono solo i limiti dei generi letterari ad essere riconsiderati, è più in generale tutta la produzione precedente. Sereni si guarda indietro e scrive sul rovescio di quanto aveva già scritto o intorno a quello. Mengaldo ha definito *Stella variabile* «tutta una metapoesia», «una grande chiosa continuata» e lo stesso si può dire per *Il sabato tedesco*, e in entrambi chiosa significa «anche e soprattutto rettifica».<sup>39</sup>

Il racconto si apre con l'io che si trova «migliaia di chilometri distante dalla città di F.», spinto dal «piacere sottile della defezione, il piacere che libera da un incantesimo o un amore malefico». Questo è veramente, dunque, il seguito del racconto del '64 non perché ne continui la narrazione, ma perché presuppone la fine della spinta che lo animava: la febbre dell'*Opzione* è guarita, la smania per l'affare, la volontà di lavorare dall'interno e dilatare il testo fino al punto di massima tensione sono scomparse. È solo per via indiretta che si può, ora, avvicinare l'universo della fiera e quello che rappresenta; e, infatti, il testo non inizia in *medias res*, non ci immerge da subito nelle ipotesi e nei sospetti che circondano l'affare, ma comincia con un prologo dove tutto è obliquo: l'io è lontano nel tempo e nello spazio, in un albergo dell'est Europa, e la prima cosa che fa è specchiarsi e vedere non il suo supposto volto «ma il mio volto vero, la faccia che avrò tra qualche anno e che mi sta raggiungendo alla chetichella, a mia insaputa fino a poche ore fa». È questa faccia che vede riflessa a spingerlo alla finestra «come sempre al risveglio gli altri anni a F.»<sup>40</sup> e a fargli registrare continuità e differenze. Anche il sogno, o meglio la sua versione in presenza della ragione, la *rêverie*, che era parte della logica discorsiva dell'*Opzione* come degli *Strumenti umani*, qui è, invece, oggetto di commento: «la mia attività onirica è divenuta più intensa da quando sono capitato nell'Est. Voglio dire che rispetto al solito è più viva in me la coscienza di avere sognato, e che immagini e accadimenti di quell'esistenza latente mi seguono fino al risveglio».<sup>41</sup> Le immagini che perdurano dall'esistenza latente sono espresse da versi di Apollinaire, citati nella traduzione

<sup>38</sup> Si veda su questo L. Lenzi, *Le distanze dalla prosa: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, cit., p. 122.

<sup>39</sup> P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, Firenze, Vallecchi, 1987, p. 366.

<sup>40</sup> V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 203.

<sup>41</sup> Ivi, p. 204.

fatta dallo stesso Sereni, ma, più che stucchevole, l'autocitazione, qui come altrove, si inserisce in maniera organica nel discorso, mostrando come la prospettiva indiretta possa anche non essere stanca ripetizione. E, infatti, proprio nello spazio che separa l'io da Francoforte si fa strada la nostalgia, termine che è appropriato solo «a patto di ricondurlo al suo etimo e da questo all'immaginazione non accorata ma smaniosa del tornare, che intendo come energia, impulso a riportarsi con occhi come nuovi su campagne strade viottoli e borgate che da tempo non parlano più...»: il ritorno è giustificabile solo se produttivo, solo se creativo; è questa la premessa necessaria che lascia spazio a «un umore balzano [che] mi dirotta dalla via del ritorno a casa e mi reimmette nella norma calandomi (me o uno che mi somiglia?) ancora una volta nei labirinti provvisori di F.».<sup>42</sup>

Che cosa vede ora il narratore con i suoi nuovi occhi? Innanzitutto, che la Fiera è un piano di esistenza a sé stante che ogni anno sembra continuare dal punto in cui si era arrestata, con gli stessi protagonisti e gli stessi rituali; è una «vita di ricambio» che richiede «organi diversi da quelli normalmente in uso»<sup>43</sup> e ancora prima di arrivare l'io sente che la trasformazione è già avvenuta. Questa temporalità circolare non è, certo, una novità: anche nell'*Opzione* il narratore rievocava edizioni passate e commentava ricorsività; là, però, la dimensione ciclica era man mano scoperta e apprezzata: «ma lo sai che comincia sul serio a piacermi questo appuntamento autunnale con gente che non vedi per tutto il resto dell'anno, o quasi, e con cui hai appuntamento qui»;<sup>44</sup> nel *Sabato*, invece, è commentata e riconsiderata a posteriori. È la fase, che Mengaldo ha descritto per *Stella variabile*, dell'«autocoscienza della precedente produzione sereniana», di cui vengono ripresi «con insistenza i motivi conduttori» trattati, però, «come temi di secondo grado, reinterrogati intellettualmente, rimodulati, se occorre negati».<sup>45</sup> Così, in questa seconda parte, ad affollare Francoforte non sono personaggi che implicitamente alludono a figure reali, ma «doppioni di altri esseri incontrati in altri luoghi della vita»: «un Giorgio B., versione finlandese, un Giorgio Z., versione austriaca, un Fabio, un Niccolò».<sup>46</sup> Il meccanismo alla base dell'*Opzione* è, ora, scoperto e questo dei doppioni diventa un leitmotiv del *Sabato*: a più riprese il narratore promette di spiegare meglio cosa intende senza, ovviamente, farlo, menziona una teoria a cui ha finito per credere di cui nulla sappiamo se non che è stata sviluppata in modo dettagliato in un libro che l'io, per quanto dica di sforzarsi, non riesce a ricordare. In fondo non è davvero importante indagare come si creino queste figure o cosa significhino perché nell'esaminare queste questioni è emerso che il vero problema da risolvere ora è un altro, ovvero se ad essere un doppione non sia l'io stesso.

Ma non è solo la conoscenza che procede dalla riconsiderazione dei motivi che animavano la produzione precedente, è la scrittura stessa: non c'è più una trama per quanto fittizia a strutturare il *Sabato tedesco* che avanza solo tramite l'incastro di citazioni e frammenti. Ad un certo punto, ad esempio, sbuca «da una viuzza laterale» un «tizio benefico» che apostrofa il narratore

<sup>42</sup> Ivi, p. 205.

<sup>43</sup> Ivi, p. 206.

<sup>44</sup> Ivi, p. 164.

<sup>45</sup> P.V. Mengaldo, *Ricordo di Vittorio Sereni*, in *La tradizione del Novecento. Nuova serie*, cit., p. 360.

<sup>46</sup> V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 206.

con i versi della poesia *Revival* di *Stella variabile* che continuano la scena e ritornano sul testo del '64:

Bella *L'Opzione* – mi saluta  
svelto nel vento il piccolo ebreo  
tornato a curare i suoi classici.<sup>47</sup>

«Quella volta dell'opzione» è il commento che segue la poesia e, di nuovo, il narratore ci mostra quello che sta sul retro del racconto o meglio alla sua origine, un po' come si farebbe in un'edizione critica. E in effetti lo fa citando alcuni passi di una lunga lettera che Sereni aveva scritto a Scheiwiller per l'uscita in volume del racconto e che Giulia Raboni riporta in apparato alla *Tentazione della prosa*. Scopriamo, così, che il testo è nato per via di «una specie di stimolo, uno stato di ebbrezza [che] insisteva a propormi il profilo potenziale, la forma possibile di una storia sin lì incompiuta»,<sup>48</sup> uno stimolo che sarebbe cessato solo quando la storia fosse stata scritta: «fu come se la vita, la realtà, via via che si produceva in passi, gesti, sguardi, incontri casuali, rimandi da un luogo ad altro luogo, si raccontasse da sé»,<sup>49</sup> commenta Sereni. La poesia, però, ha ancora una volta la funzione di ricentrare il discorso sul rapporto tra presente e passato, ritornando sul nesso tra architettura e memoria:

Tra quanto resta di macerie  
e tutta questa costruenda roba  
in vetro cemento acciaio  
bel posto per riunioni e incontri<sup>50</sup>

Forse sollecitato da questi versi, il narratore incontra, poco dopo, la collega, o meglio il suo doppione, «Lei? E chi altro se no? Lei dunque, scampata nella sua controfigura – appesantita, un poco sfatta, occhi cupidi e foschi – al recinto del lager speciale?». La problematicità della memoria produce di nuovo un massiccio dispiegamento di risorse intratestuali e nel giro di poche righe si parla di «tempo morto» come nell'*Opzione*<sup>51</sup> e si trova una vera e propria parafrasi dell'ultima strofa di *Nel vero anno zero*. Il riferimento alle «belve onnivore»,<sup>52</sup> poi, è usato per introdurre un testo di *Stella variabile*; «eccone una», ci avverte il narratore:

Nera cintura stivaletti neri  
nero il cappelluccio a cencio  
tutto bardato di nero se ne sta  
ritto sullo sgabello inalbera  
un cartello con la scritta: *Ich bin  
stolz ein Dichter zu sein*

<sup>47</sup> Ivi, p. 207.

<sup>48</sup> Ivi, p. 208.

<sup>49</sup> Ivi, pp. 208-209.

<sup>50</sup> Ivi, p. 207.

<sup>51</sup> Ivi, p. 179. Di «morto tempo» si parla anche nella poesia *Il tempo provvisorio* degli *Strumenti umani* (V. Sereni, *Poesie*, cit., p. 105).

<sup>52</sup> V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 209.

muovendo le labbra appena.  
Sono fiero di essere un poeta.

Chiaramente la vita non si racconta più da sé, o meglio non ci dà più l'impressione di farlo e questo è, in fondo, il vero tema del *Sabato*, un tema anche sofferto, perché una scrittura più indiretta, più stratificata ha bisogno di maggiori e continue giustificazioni. È questo a cui approda, in fine, la sequenza di testi appena vista, ad una riflessione del narratore che ha bisogno di verificare che il ritorno a Francoforte sia veramente creativo: perché «uno che torna sul posto di cui ha scritto una volta pensa con sollievo che non ne scriverà più», pensa di aver fatto quello che poteva ma poi, magari, finisce per scriverne ancora. Ritorna, infatti, con la convinzione «di avere preso a suo tempo la piega giusta per sé, l'inclinazione adeguata, non esistono altre pieghe o inclinazioni, almeno per lui, e allora la partita è chiusa, quietato il suo cuore», ma è davvero così? Quasi: «non fosse per alcuni relitti che la corrente si è lasciata dietro prima di sprofondare nell'indistinto», non fosse per «la presunzione, taciuta, che qualcosa di quei trascorsi divenuti discorso, un'eco, un aroma, sia rimasto nell'aria ad attirare anche altri a nuovi incontri e situazioni o a riproporre al notista qualche caso rimasto irrisolto». <sup>53</sup> La nuova dimensione della scrittura di Sereni è tutta qui: ancora si piantano semi e si lascia che l'albero cresca, ancora si accendono lampade e si spera che illuminino la stanza, ma semi e lampade sono ora di recupero.

Il seguito del testo mostra bene questo meccanismo: continuano i riferimenti all'*Opzione* ma si inseriscono in una costellazione che li approfondisce e li trascende e, di nuovo, il tutto è visibile nel modo in cui il testo è scritto. Compaiono, infatti, modalità discorsive nuove, come quella epistolare. Questa è davvero la forma che si può dire sia nata in controluce all'*Opzione*: nel testo del '64, infatti, l'interlocutrice non aveva voce e le sue parole dovevano essere ricostruite dalle reazioni del protagonista; il finale, poi, mostrava che non il parlato ma solo il suo simulacro animava il testo. La lettera è, a sua volta, un modo paradossale di comunicare, scopertamente scritto, che presenta un unico punto di vista ma che aspira al dialogo e interpella l'altro come se fosse presente. Sereni ne accentua questi tratti scegliendo, di nuovo, di non dare voce alla destinataria della lettera riportandone la risposta, e di indirizzarla ad una figura più irrealista della collega della Fiera: Nefertiti. Il testo è frammentato e inserito nell'alternanza di brani che caratterizzavano già la prima parte – riflessioni del narratore, poesie di *Stella variabile*, frammenti di testi da apparato critico – ma introduce una categoria inedita, quella della bellezza, di cui proprio in apertura dà una definizione: la bellezza, scrive il narratore, «non è individuabile né localizzabile, salvo rintracciarla nella forza di coesione, nel vischio istantaneo e presto deperibile che a volte lega ingredienti di per sé insignificanti disseminati un po' dovunque». <sup>54</sup> Il testo procede anche qui dalla riconsiderazione di un tema centrale nell'*Opzione*, l'idea che la scrittura debba essere qualcosa di agglutinante – là si parlava di «saldatura autogena», qui di «forza di coesione» – che ancori significati e connessioni, anche se per un tempo

<sup>53</sup> Ivi, p. 210.

<sup>54</sup> Ivi, pp. 218-219.

effimero. È, ancora una volta, una prospettiva improbabile perché presuppone un rapporto fecondo col passato e invece, spesso, «alla primitiva emozione si sostituisce non il ricordo ma l'uso smodato e ripetitivo di questo». Ma se prima lo scrivere doveva essere significativo o non essere, ora si scava in esso per dei momenti di ritrovata bellezza. L'accento posto sulla dimensione estetica, nei cui termini viene espresso anche il problema politico di un presente che «spende in kitsch [...] le sue ultime risorse»<sup>55</sup>, è l'affiorare di qualcosa che sottotraccia attraversava tutto il ciclo, il cui tema in fondo, ha detto bene Lenzini, è «la storia dell'io in rapporto alla scrittura».<sup>56</sup>

E che cosa ci insegna questa storia sui generi letterari, su bordi e confini, sulla geografia dei testi? Sereni, si è visto, esplora in prosa e in poesia le stesse questioni, tratta materiali diversi con la stessa sostanza ottenendo reazioni diverse. Quando il problema è tenere insieme passato e presente per il tramite dell'esperienza, *L'opzione* registra il fallimento mettendo in discussione lo scrivere stesso, mentre *La pietà ingiusta* ha un finale non meno negativo quanto alle responsabilità di ciascuno nell'oblio della storia, ma non rinuncia, per questo, a parlarne. Quando, però, la dimensione metadiscorsiva diventa imprescindibile, le forme, proprio in quanto forme, si avvicinano e possono dialogare non a distanza ma nello stesso testo. Non per questo le differenze vengono obliterate, ed è ancora una volta il finale, il limite estremo del *Sabato* a mostrarcelo. L'ultima poesia citata è, infatti, *La malattia dell'olmo* in cui l'io chiede «a una | vita fino a ieri a me prossima | oggi così lontana» di togliergli uno «spino molesto, | la memoria: | non si sfama mai». Si può togliere l'«aculeo» ma non il suo «fuoco», ma quando il poeta se ne accorge si sta già abbandonando «a lei | in sogno con lei precipitando già»,<sup>57</sup> come a dire che il problema è sempre lì ed è sempre doloroso, ma le risorse per affrontarlo scarseggiano. La prosa, invece, si conclude col narratore che spiega che cosa lo attraeva di Francoforte:

Non speranze inattuare, progetti delusi, intenzioni andate a vuoto; ma un fruscio di fermentazioni, il fascio di cartelli indicatori divaricante strade percorribili tuttora, diramante itinerari tuttora ignoti. Come se di lì, dal punto arretrato nascosto in noi stessi e riflesso a intermittenze nelle luci della città notturna, in questo o in quel senso o in quell'altro ancora qualcosa dovesse incominciare. Le cento nostre vite possibili ronzanti in questo allevare saltuario. Il futuro che mai è stato. I cento futuri del passato.<sup>58</sup>

Il passato non è qui solo lo spazio delle inadempienze e delle mancanze, ma anche lo spazio residuo della creatività, di qualcosa di inespresso e ora esprimibile, di potenzialità non viste e ora esplorabili. L'inesauribilità del passato diventa qui una risorsa, l'unica verso cui può tendere la scrittura e la prosa in particolare che sembra meglio sopportare il fatto che l'atto creativo nasca in seno al processo coscienziale, forse perché modello in questo era stato, tra gli altri, Proust. Il fatto che Sereni progettasse di raccogliere le sue prose narrative in volume e di rompere il trittico del *Sabato tedesco* non è la sconfessione di quel progetto quanto la sua conseguenza: una produzione minoritaria per il suo stesso autore poteva ora ricavarci un suo spazio,

<sup>55</sup> Ivi, p. 220. Su questo si veda soprattutto L. Lenzini, *Le distanze dalla prosa: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, cit.

<sup>56</sup> L. Lenzini, *Le distanze dalla prosa: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, cit., p. 126.

<sup>57</sup> V. Sereni, *La tentazione della prosa*, cit., p. 223.

<sup>58</sup> Ivi, p. 224.

mostrare la sua evoluzione con richiami e riprese interne al volume. Disassemblare *Il sabato* è, poi, un modo per prevenirci dal leggerlo come romanzo. Come ha mostrato Lenzini, il genere, soprattutto nella sua forma modernista, ha profondamente influenzato la produzione in prosa e in poesia di Sereni,<sup>59</sup> ma è una ripresa sempre frammentaria che riguarda singoli motivi e tecniche. Anzi, Lenzini legge con Lukács il progressivo imporsi del problema temporale nell'*Opzione* come il proporsi della questione del romanzo, forma che è poi allontanata «come fosse un inganno giovanile».<sup>60</sup> Il fatto è che l'ultima produzione di Sereni non ammette alcuna unità complessiva che possa contenere le spinte contraddittorie, la «compresenza di impotenza e potenzialità», «la coscienza di una condizione dimidiata e infelice e l'ipotesi di una vita diversa, tanto vaga e sfuggente oggi quanto pronta a riproporsi ogni volta che se ne sappiano cogliere gli indizi e le tracce umane», come le ha descritte lo stesso Sereni. Per questo annuncia che *Stella variabile* «sarà, credo un libro privo di un'organizzazione consapevole, di una struttura interna avvertibile. Un libro, come *Il sabato tedesco*, che non si può riassumere o raccontare».<sup>61</sup> La raccolta poetica non riesce a farsi canzoniere, *Il sabato* non si fa romanzo: i frammenti di significato si raggiungono non grazie alla progressione ma per salto, montaggio di testi diversi o improvvisa illuminazione lirica, si trovano ai margini dei testi precedenti e dei generi letterari. La geografia è una soluzione paradossale tanto per Sereni che per lo sventurato protagonista della novella pirandelliana.

<sup>59</sup> Si veda su questo la voce Romanzo del lessico sereniano stilato in L. Lenzini, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2019.

<sup>60</sup> L. Lenzini, *Le distanze dalla prosa: "Il sabato tedesco" di Vittorio Sereni*, cit., p. 126.

<sup>61</sup> Intervista a Giancarlo Ferretti citata in apparato, in V. Sereni, *Poesie*, cit., p. 664.